

Erhard Engler

VON DER PRÄHISTORIE IN DIE ZUKUNFT.
DIE HERAUSFORDERUNG GILT

Es gibt nicht wenige Autoren der Weltliteratur, deren Namen untrennbar mit ihrem erfolgreichsten Buch verbunden sind. Solche Identifizierung kann das Interesse der Leser am Gesamtwerk vermindern und dem Verfasser zu Lebzeiten einen Maßstab aufzwingen, den er zwar selbst gesetzt hat, der sich aber gegen seinen Willen verselbständigt. Dann verwandelt sich der erstrebte Bestseller-Erfolg in eine Bestseller-Falle, in die auch Ignácio de Loyola Brandão unversehens geraten ist.

Quando falam de mim, logo lembram do *Zero*. É injusto. Por ter sofrido acidentes extraliterários. *Zero* tornou-se um livro muito mitificado pois foi o primeiro a falar da tortura no Brasil. Só que, entre *Zero* e *Não verás país nenhum*, escrevi cinco obras: *Pega ele, silêncio*, *Dentes ao sol*, *Cães danados*, *Cuba de Fidel* e *Cadeiras proibidas*.¹

Die Assoziation mag ungerecht sein, geschadet hat sie dem Autor nicht, wie der Welterfolg von *Não verás país nenhum* inzwischen gezeigt hat. Seit *Zero* hat die Stimme Loyolas Gewicht, die Zahl seiner Leser hat sich vervielfacht, die implizite Herausforderung, ja Provokation dieses Buches wirken fort, nicht nur in der Literaturszene. Loyola verweist bedauernd auf den außerliterarischen Aspekt der Auseinandersetzungen um *Zero*, der sich jedoch im Kontext der brasilianischen Literaturentwicklung folgerichtig und geradezu zwangsläufig ergibt. In seinen "Soziologischen Betrachtungen über die moderne Literatur Brasiliens" schreibt Antônio Cândido:

1 Ignácio de Loyola Brandão, "Entrevista", in: *Revista do livro*, N° 47, 1982, S. 52.

Abweichend von den Traditionen anderer Länder ist die Literatur in Brasilien, in höherem Grade als die Philosophie und die Kulturwissenschaften, das zentrale Phänomen unseres Geisteslebens.²

Diese historisch bedingte Hypertrophie der Literatur im Ensemble der brasilianischen Geisteswissenschaften - ursprünglich ein Merkmal gesellschaftlicher Unterentwicklung auch im Sinne fehlender Arbeitsteilung innerhalb der Gesellschafts- und Kunstwissenschaften und des Fortbestehens verschiedenster Synkretismen - hat sich während der Zeit der Militärdiktatur gezwungenermaßen verstärkt. Bedingt durch die unterschiedliche Handhabung der Zensur konnte und mußte die Literatur Funktionen mit übernehmen, die normalerweise der Publizistik obliegen. Dafür ist *Zero* ein herausragendes Beispiel.

Die gesteigerten Erwartungshaltungen der Leserschaft bargen die Gefahr inhaltlicher Überfrachtung und der Beeinträchtigung des ästhetischen Wertes literarischer Schöpfungen in sich, wie sie zum Beispiel in der *literatura marginal* zutage traten. Loyola ist dieser Gefahr weitgehend entgangen, indem er Fiktionales und Dokumentarisches durch eine genialische Montagetechnik miteinander verband. Mit *Zero* hat er nicht nur die Vermutung widerlegt, dem brasilianischen Roman sei während der sechziger Jahre der Atem ausgegangen³, sondern er hat unzweifelhaft auch einen Beitrag zur Weiterentwicklung des immer wieder totgesagten Genres geleistet. Das ist um so bedeutsamer, als nach seinen eigenen Worten

os escritores brasileiros não estão escravizados ao colonialismo cultural europeu, que mostram toda uma energia, inexistente no Velho Continente. Na Europa pantanosa, o novo está surgindo do Terceiro Mundo.⁴

In Loyolas Werk - und diese Feststellung schließt alle seine Arbeiten ein - vereinigen sich paradigmatisch Entwicklungslinien moderner brasilianischer Prosa in ihrer ganzen Widersprüchlichkeit und innovatorischen Kraft und bilden einen der Umschlagpunkte, die den Impetus und die Differenziertheit der brasilianischen Pós-Abertura-Literatur erhellen.

Der Werdegang Loyolas und das Bedingungsgefüge für sein Heranreifen repräsentieren in besonderer Weise einen Ausschnitt brasilianischer Geschichte und Literaturgeschichte. Ignácio de Loyola Brandão wurde 1936 in der Kleinstadt Araraquara im Bundesstaat São Paulo geboren. Die Span-

2 Antônio Cândido, "Soziologische Betrachtungen über die moderne Literatur Brasiliens", in: *Staden-Jahrbuch*, Band 3, São Paulo 1955, S. 99.

3 Vgl. Mario Carelli, "Der brasilianische Roman von 1964 bis heute", in: *Brasilianische Literatur*, Hg.: Mechthild Strausfeld, Frankfurt/Main 1984, S. 351.

4 Cremilda de Araújo Medina, *A posse da terra*, São Paulo 1985, S. 451-452.

nungsfelder, in denen er aufwuchs, drängten ihn früh zu intensiver Auseinandersetzung mit seiner Umwelt. Da ist zunächst das ungleiche Elternpaar. Die Mutter, "católica ao extremo, acostumada a colocar nos filhos o nome do santo do dia"⁵, belastete ihn mit dem Namen des Gründers des Jesuitenordens, so daß er sich ständig der spöttischen Vergleiche mit dem heiligen Ordensgeneral erwehren mußte. Durch das Studium der Quellen hat er später einige Grundsätze seines Namenspatrons entdeckt, die unwissentlich zu Maximen seines Lebens und Handelns geworden waren.

Descobri que Loyola, o santo, não era uma figura tão execrável como eu imaginara. Inclusive, dentro de seu tempo, foi homem que lutou contra a inquisição e sofreu perseguições. Uma característica me impressionou nele: disciplina. E vontade. Com isso construiu sua obra. Tenho dito sempre que disciplina e vontade são qualidades que devem estar muito fortes dentro do autor brasileiro. Porque num país onde tudo conspira contra a gente, só vontade e disciplina tornam o escritor indestrutível.⁶

Der Vater, der zweifellos den entscheidenden Einfluß auf ihn ausgeübt hat, war einfacher Angestellter in der Contadoria da Estrada de Ferro Araraquara. Er las und schrieb mit Leidenschaft. Unter großen Opfern vervollständigte er seine für die damalige Zeit und für die ärmlichen Lebensumstände beachtliche Bibliothek, die dem Jungen früh die Welt der Bücher eröffnete und ihn in seinem Wunsch bestärkte, sich schreibend mit sich selbst und seinen Problemen auseinanderzusetzen. Loyolas Vater war trotz seiner Verwurzelung im Katholizismus ein weltoffener ideenreicher Mann, der das kulturelle Leben der Stadt mitbestimmte. In der Gemeinde und bei öffentlichen Veranstaltungen hielt er Vorträge, die die Zuhörer begeisterten. Einige seiner Erzählungen erschienen in der Lokalpresse und entzündeten die Gemüter.

Talvez em outro contexto ele tivesse se tornado um escritor e esmagador, uma vida menos sacrificada, gente para estimular.⁷

Das Beispiel von Loyolas Vater vermittelt eine Vorstellung davon, wie viele Talente immer noch verlorengehen und welche schöpferischen Potenzen in der brasilianischen Bevölkerung brachliegen. Die Erkenntnis, zu der ihm sein Vater in jungen Jahren verhalf, wurde richtungweisend für sein ganzes Leben: "[...] a gente pode provocar reações pelo que escreve."⁸ Die litera-

5 Edla van Steen, *Viver e escrever*, Volume 1, Porto Alegre 1981, S. 39.

6 Ebd., S. 40.

7 Ebd., S. 41.

8 *Revista do livro*, a.a.O., S. 52.

rischen Ambitionen seines Onkels motivierten ihn zusätzlich, so daß er sich bereits mit zwölf Jahren an das Verfassen eines Romans heranwagte.

Aufschlußreich sind die Reflexionen Loyolas über die Verinnerlichung kleinbürgerlicher Haltungen, Bestrebungen und Hoffnungen, deren Erfüllung letztendlich in Abhängigkeiten und Zwänge umschlägt, denen die Betroffenen gerade zu entfliehen versuchten. Der Autor exemplifiziert diesen Vorgang am Erwerb eines eigenen Hauses.

Minha família era remediada. Não pobre, porém remediada. Nossa casa era modesta e o orgulho de meu pai era esse: ter casa própria. Foi para ele uma vida infernal rolar entre hipotecas, prestações na Caixa e outras. Mas a casa era dele.⁹

Vielleicht hat der Vater seine eigene literarische Entfaltung diesem Besitzstreben geopfert. Loyola war innerlich dem gleichen Zwang ausgesetzt, von dem er sich erst nach dem Erkennen dieser Vorprägung befreien konnte.

Penso se não houve algum atavismo, algum simbolismo na necessidade que encontrei, depois de muitos anos de casado, já aos 38 anos, de comprar uma casa. E será que posso encontrar também algum simbolismo no fato de, subitamente, eu me ver sufocado por esta casa, pela sua posse, ansiando por uma libertação? A necessidade de ter a casa sufocou meu pai anos e anos. E, de repente, me liberei da casa. Me separei. Me coloquei de novo em disponibilidade.¹⁰

Dieses Unterworfenensein unter atavistische Verhaltensmuster sowie deren Bewußtwerdung und Überwindung versinnbildlichen Loyolas Persönlichkeitsentwicklung und finden auch in seinem Werk ihren Niederschlag. So läßt sich zum Beispiel José, der Held des Romans *Zero*, durch die Verabsolutierung dieses Anspruchs bei seiner Ehefrau Rosa dazu drängen, ein Haus zu erwerben und sich hoffnungslos zu verschulden. Es handelt sich dabei um eine Schlüsselszene des Romans, denn José muß nun durch Raubüberfälle das nötige Geld heranschaffen, was seinen sozialen Abstieg und sein tragisches Ende zur Folge hat.

Sinnbildcharakter hat Loyolas Erkenntnisprozeß aber auch für die Besonderheiten der Entwicklung jener Teile der brasilianischen Bevölkerung, die dem Elend im Landesinneren entkommen wollen, ihre vertraute Lebenssphäre verlassen, sich den endlosen Migrationsströmen anschließen und in die Großstädte ziehen. Geprägt durch zum Teil halbfeudalistische Gesellschaftsstrukturen müssen sie beim Übergang in die hoch entwickelte kapitalistische

9 *Viver e escrever*, a.a.O., S. 40.

10 Ebd., S. 40.

Industriegesellschaft eine Kluft überwinden, die Antônio Torres so beschreibt: "Era como se fossem nações diferentes. E eram."¹¹ Sie sind gezwungen, die Untauglichkeit ihrer angestammten Wertsysteme und Verhaltensnormen zu begreifen und zu überwinden. Gleichzeitig geraten sie in den Sog der alles umfassenden Materialisierung, erleben und erleiden die Zwänge, die die konsumorientierte Gesellschaft (sofern sie überhaupt daran Anteil haben können) ihnen auferlegt, und dürften in den seltensten Fällen in der Lage sein, sich wie Loyola daraus zu befreien. Literarisch ist diese Soziogenese - die der Autor später durch seinen Umzug nach São Paulo an sich selbst erfuhr - u. a. in *Essa terra* von Antônio Torres (geb. 1940) eindrucksvoll gestaltet worden.

Trotz der Enge des katholischen Elternhauses hatte Loyola ausreichend Gelegenheit, Kontakte mit Gleichaltrigen zu pflegen, Erfahrungen zu sammeln, Anregungen zu empfangen und sich in Konfliktsituationen zu behaupten. Viele von ihnen teilten seine Kinobesessenheit, durch die er erstmals mit der Zensur konfrontiert wurde.

Podia sair pelas ruas, mas se quisesse ir à matinê, ou ao cinema, tinha que passar pela igreja e consultar a *Orientação moral dos espetáculos* [...] Era a censura católica. Foi dos meus primeiros contatos com a censura.¹²

Der staatlichen Zensur sollte er später als Schriftsteller u. a. in *Cadeiras proibidas* (1977), besonders aber in *Zero* (1974) mutig die Stirn bieten. Loyola war und blieb indessen ein fanatischer Leser. Zusammen mit Gleichgesinnten verschlang er Werke der klassischen brasilianischen und der Weltliteratur. "E lia, lia, lia. Éramos os donos da biblioteca municipal."¹³

Loyola gibt auch seine seelische Konstitution und die inneren Antriebe für sein Schreiben preis.

Hoje vejo com lucidez aquele adolescente problemático. Como todos, talvez um pouco mais, marcado pela solidão e por um complexo de rejeição do qual só me libertei muito depois. Angustiado, querendo fazer, ser alguma coisa, para se superar e ser admirado e amado e respeitado. No momento em que, ainda no ginásio, o adolescente descobriu que sabia crescer melhor do que os outros, foi um barco salva-vidas.¹⁴

11 Antônio Torres, *Essa terra*, Rio de Janeiro 1976, S. 113.

12 *Viver e escrever*, a.a.O., S. 41.

13 Ebd., S. 43.

14 Ebd., S. 42.

Schreiben als Lebenshilfe, als Trost und Rettung vor der Einsamkeit. "Os amigos com suas namoradas. E eu só."¹⁵ Das Motiv der Einsamkeit durchzieht sein gesamtes Werk. Bernardo, einer der Helden seiner ersten drei Bücher, José in *Zero* und auch Breno, der Protagonist seines letzten Romans *O beijo não vem da boca* (1985) ringen um Liebe und Anerkennung, immer auf der Flucht vor der Einsamkeit.

Prägend für Loyolas Entwicklung war das Erlebnis des Kulturgefälles zwischen dem Interior und der Großstadt São Paulo.

Araraquara, na década de 50, oferecia pouco para um adolescente. Não havia televisão. Rádio era uma coisa de velhos. E jornais só chegavam para alguns privilegiados. Por causa disso, íamos em bando à biblioteca, todos os dias [...] Da biblioteca a gente se enfiava no cinema, todas as tardes.¹⁶

Die Anziehungskraft São Paulos auf ihn und seine Freunde wuchs ständig. Dort gab es im Übermaß, was sie in der Kleinstadt entbehrten. Für Loyola war es aber gerade diese provinzielle Einengung, die ihn vorantrieb, die dem Habbaren seinen immensen Wert verlieh und die ihn zwang, sich auf das Wenige zu konzentrieren und es voll auszuschöpfen.

Normalmente, o mesmo filme passava três dias seguidos, e eu não me importava de revê-lo. Até tirava proveito disso. Tinha descoberto, num livro, o cinema por trás, então procurava destrinchar como a fita fora construída e montada, como eram desenvolvidos os personagens. Eu tentava tirar o máximo do filme.¹⁷

Vor allem in *Zero* ist der Einfluß des Mediums Film auf seine literarische Arbeit zu spüren. Der Leser glaubt streckenweise hinter der Kamera zu stehen, er reproduziert und ordnet die Sequenzen, überblickt die Totale, verweilt beim Detail, aus dem er durch den abrupten Schnitt zu einer gänzlich anderen Szene herausgerissen wird. Das stellt erhöhte Anforderungen an die Rezeption, verschreckt manchen Leser oder stößt ihn sogar ab. Wer hingegen bereit ist, dem Autor auf diesem ungewöhnlichen Weg zu folgen, für den erhöht sich der Genuß der Lektüre.

Wie viele seiner Schriftstellerkollegen begann Loyola mit journalistischen Arbeiten. Er war gerade sechzehn, als er seine erste Filmkritik veröffentlichte, und in den folgenden fünf Jahren verfaßte er neben einigen Reportagen vor allem crônicas cinematográficas. Dann konnte er der Versu-

15 Ebd., S. 43.

16 *Revista di Livro*, a.a.O., S. 52.

17 Ebd., S. 52.

chung nicht länger widerstehen. Seine "Universitäten" in der Provinz hatte er absolviert; jetzt wagte er den Sprung in den "rasenden Zug ohne Bremsen", in die "Summe aller ungelösten Probleme Brasiliens", in die "cidade dos homens que acordam mais cedo no mundo",¹⁸ in das "Chicago Südamerikas": São Paulo. Wie er diese Stadt empfunden hat, ist in *Zero* nachzulesen:

Selva de asfalto - cidade desumana - metrópole voraz - comedora de gente - antro de neuróticos - tûmulo de vidro - floresta de cimento armado - cidade que mais cresce no mundo - locomotiva puxando vinte vagões - o maior centro da América Latíndia.¹⁹

Auf diesen Schock hat er sich gründlich vorbereitet. In Aararaquara hatte er alles begierig aufgenommen, was aus São Paulo gekommen war. Entschieden hatte er sich der Kleinstadt-Lethargie und verführerischen Scheinlösungen (seine Mutter hatte ihm geraten: "Vá para o Banco do Brasil, meu filho, que é mais seguro."²⁰) widersetzt.

Como não queríamos ser envolvidos por aquele círculo provinciano, não queríamos nos deixar matar por aquela monotonia, como não queríamos ser funcionário do Banco do Brasil ou da Estrada de Ferro, inventávamos sempre alguma coisa.²¹

Trotzdem fiel Loyola der Übergang schwer. São Paulo erschien ihm fremd und bedrohlich. Ständig mußte er sich Zwang antun, seine Schüchternheit und Furchtsamkeit überwinden, um als Reporter arbeiten zu können. "Lutei o tempo inteiro para ser aceito [...]"²² Das machte ihn - dem klassischen Beispiel von Euclides da Cunha folgend - zum Schriftsteller. Die Konfrontation mit dem auswuchernden Koloß São Paulo, dieser Stadt, aus der über die Hälfte aller produzierten Güter Brasiliens stammt, diesem größten Industriezentrum Lateinamerikas mit seiner formierten Arbeiterklasse und ihren mächtigen Gewerkschaften, mit seinem unendlich verzweigten Geflecht von ökonomischen, sozialen, politischen und kulturellen Korrelationen, ihren vielfältigen Hierarchien und Gegensätzen zwischen den Klassen und Schichten verlangte nicht nur Selbstüberwindung, sondern die Selbst-Akkulturation eines Menschen, der aus dem Sozialgefüge des vorigen Jahrhunderts

18 Cassiano Ricardo, in: Gustav Faber, *Brasilien*, Tübingen und Basel 1977, S. 150.

19 Ignácio de Loyola Brandão, *Zero*, Livraria Bertrand (Imprensa Portugal-Brasil), 1976, S. 215.

20 *A posse da terra*, a.a.O., S. 449.

21 *Viver e escrever*, a.a.O., S. 47.

22 Ebd., S. 48.

in das Industriezeitalter monopolistischer Prägung geschleudert wurde. In der Regel muß dafür der Preis der Entwurzelung, Orientierungslosigkeit, des Ausgeliefertseins und der Selbstaufgabe gezahlt werden. Er wird gezahlt von fast einem Fünftel der Bewohner São Paulos, die in Favelas dahinvegetieren, von den minderjährigen Mädchen und jungen Frauen, die mit der schändlichen Überlebens-Nothilfe der Prostitution ihr Lebensglück opfern müssen, von den Arbeitslosen, Hungernden und Verzweifelten, die den letzten Ausweg in Kriminalität, Alkohol, Drogen oder im Selbstmord suchen. Loyola hat den ihm gemäßen Preis gezahlt. Daß er als Mensch überlebte, verdankt er seiner bewährten Waffe: der Literatur. Und er verdankt es seiner in Araraquara erworbenen und durch den Zwang der Umstände gewachsenen Fähigkeit, Herausforderungen anzunehmen, Zerreißproben zu überstehen, konsequent und diszipliniert zu lernen und zu arbeiten.

São Paulo wird zum alles entscheidenden Grunderlebnis, zur Schmiede für einen Schriftsteller, der sich aussetzt, ohne sich zu verlieren, der beobachtet, ohne sich täuschen zu lassen, der Partei ergreift, ohne Sektierer zu werden, der Erfolg hat, ohne die Kraft zu kritischer Selbstüberprüfung einzubüßen.

São Paulo rückt in das Zentrum seiner sozialen Erfahrungen und seiner literarischen Arbeit. Mehr noch: "São Paulo é o personagem principal."²³ Dabei erfüllt er die Forderung, die João Antônio für diese Schriftstellergeneration erhoben hat: "O que carecemos, em essência, é o levantamento de realidades brasileiras, vistas de dentro para fora."²⁴ Als Journalist verschafft er sich Zugang und Einblicke in die unüberschaubare Vielfalt der Realität São Paulos.

Vi de perto grandes problemas. Convivi com trabalhadores, cobri greves, choques com a polícia, levantei problemas de bairro, percorria os hospitais, as delegacias, os recolhimentos de menores, as repartições públicas, etc. Fuçava, conversava, entrevistava, lia. Então, percebi que tudo que estava escrevendo devia ter um fim maior. Era preciso retratar a realidade. Denunciar um sistema que oprimia o homem. Defender este homem das injustiças, pedir para ele um mundo melhor. Algo romântico, idealista, mas um objetivo definido que iria se consolidar e ter as arestas apara-das com o tempo.²⁵

23 *Revista do Livro*, a.a.O., S. 52.

24 João Antônio, *Malhação do Judas carioca*, Rio de Janeiro 1976, S. 143, in: Christiane Trümper, *O Copacabana de João Antônio*, Berlin 1986, S. 3.

25 *Viver e escrever*, a.a.O., S. 48.

Mit diesem Anspruch geht der Autor zu Werke. Der Stoff erweist sich indes als schwer formbar. Drei Bücher halten seinem strengen Maßstab nicht stand, und er wirft sie fort. Mit dem Erzählband *Depois do sol* (1965) tritt er schließlich an die Öffentlichkeit. Die Probleme, die ihn nicht loslassen und die auch die seiner Zeitgenossen sind, haben literarische Gestalt angenommen. Die erhoffte und verdiente Resonanz stellt sich jedoch nicht ein.

Trotz des Rückschlags ist Loyola von seiner Mission überzeugt. Drei Jahre später erscheint sein erster Roman *Bebel que a cidade comeu*, der später auch verfilmt wird. Dieser Roman verdient besondere Beachtung. In der Phase härtester Repression und erbarmungsloser Zensur wagt es ein junger Schriftsteller, sich über ein eisernes Tabu hinwegzusetzen, über Gewalt, Angst, soziale Kämpfe und Unterentwicklung zu schreiben und die brasilianische Bourgeoisie als Steigbügelhalter der Putschisten zu entlarven. Es erscheint paradox, daß in der Phase schärfster Unterdrückung jedweder Kritik ein solches Buch erscheinen konnte. Das Geheimnis lüftet sich, wenn man weiß, daß die Rezensenten, die das Anliegen sehr wohl verstanden hatten, die aber ihrerseits Repressalien ausgesetzt waren, *Bebel que a cidade comeu* verharmlosten, die Intentionen des Autors verschwiegen und sich an Äußerlichkeiten aufhielten, die keine schlafenden Hunde weckten. Sicher ist, daß das Buch durch fundiertere Besprechungen stärker beachtet und besser verkauft worden wäre. Sicher ist nicht, ob Loyola das überlebt hätte.

Mit *Zero* gelang dem Autor der literarische Durchbruch. Der Roman erschien 1974 in der I-Narratori-Reihe des italienischen Verlagshauses Feltrinelli. Loyola hatte das Manuskript bereits 1969 fertiggestellt, fand aber in Brasilien keinen Verleger, der die Herausgabe eines derart brisanten Textes gewagt hätte. Im Instituto Italo-Latino-Americano in Rom stand *Zero* schon 1976 neben Werken von Vargas Llosa, García Márques, Nicolas Guillén und Jorge Amado auf der Preisvorschlags-Liste.

Seit seiner Veröffentlichung ist das Buch eines der national und international am meisten beachteten, umstrittenen, gepriesenen und verrissenen Werke der Nova Literatura Brasileira, in der es wiederum eine Sonderstellung einnimmt. *Zero* verkörpert ein Stück neuester brasilianischer Literaturgeschichte. Seine Entstehung und sein Weg in die Öffentlichkeit lassen Konturen der Literaturverhältnisse zur Zeit der Militärdiktatur erkennen und markieren Fortschritte und Rückschläge des Abertura-Prozesses. Der brasilianischen Erstveröffentlichung (1975) folgten drei Jahre des Verbots - mit der Begründung, das Buch verstoße gegen die guten Sitten. Gegen diese Anschuldigung der "inimigos da cultura"²⁶ wandte sich der Autor mit der passenden Antwort:

26 Ebd., S. 55.

Seria uma cumplicidade infamante estar ao lado dessa moral, que é imoral, e desses bons costumes, que são maus.²⁷

Verbote sind die beste Werbung für ein Buch. Die Zwangsläufigkeit dieses Vorgangs haben die Zensoren in Jahrhunderten nicht beherrschen gelernt, und so wurden sie auch in diesem Fall unfreiwillig zu Propagandisten für *Zero*.

Mesmo sendo um romance marcado pela censura repressora do país, o que, de certa forma, contribui para o aumento da sua popularidade junto ao público e para o despertar de um interesse mais vivo da crítica.²⁸

Das mag mit dazu beigetragen haben, daß das Buch in Brasilien sofort nach seiner Veröffentlichung als bestes Buch des Jahres 1975 ausgezeichnet wurde.²⁹

Ein anderer wesentlicher Aspekt darf in diesem Zusammenhang nicht übersehen werden. Das Überschwemmen des brasilianischen Buchmarkts mit gekürten Bestsellern ausländischer Provenienz (von der Trivialliteratur ganz zu schweigen) macht es jungen brasilianischen Autoren seit jeher schwer, einen Verleger zu finden. Bei *Zero* erfährt dieser Tatbestand eine absurde Umkehrung.

No momento em que o livro foi lançado lá (na Itália) e a notícia saiu aqui, fui procurado, por carta, por nada menos de seis editoras nacionais, querendo lançar aqui. Uma delas, inclusive, tinha recusado, e se esquecido [...] Isto comprovou: eles querem mesmo é estrangeiros, mesmo que esse estrangeiro seja um brasileiro.³⁰

In den Jahren des Verbots zirkulierten die bis dahin verkauften Exemplare, deren Zahl sich durch Kopien und Abschriften weiter erhöhte. Seit 1979 war die Demokratisierung so weit vorangeschritten, daß *Zero* legal gedruckt und vertrieben werden konnte.

Die Bewertung und Einordnung des Romans ist nach wie vor umstritten. Ein Kritiker spricht in seiner Ratlosigkeit davon, daß

27 Ebd., S. 55.

28 Janete Gaspar Machado, *Os romances brasileiros nos anos 70*, Florianópolis 1981, S. 146.

29 Die Auszeichnung wurde verliehen von der "Fundação Cultural do Distrito Federal" und der "Associação Paulista de Críticos de Arte".

30 Loyola, "O eixo de Zero está nas casas de auto-peças", in *Escrita*, Ano I, N° 3, 1975, S. 13.

o romance se realizaria melhor fora da forma de livro, como um objeto em espiral [...] Sintetiza tudo, toda a problemática do ser e não-ser, da criação e não-criação, do romance e anti-romance.³¹

Janete Gaspar Machado überbetont den formalen und sprachlichen Aspekt:

A caótica organização estrutural do texto determina o surgimento de uma linguagem que se dispersa ao apresentar a dispersão que caracteriza os conteúdos tematizados. Sendo um elemento estruturador de procedimentos linguísticos, poéticos e temáticos, a presença do caos define e modela a linguagem. E esta passa a ser a principal força motriz, responsabilizando-se por e motivando todos os desvios detectados no texto. *Zero* é, entre todas as possibilidades significativas que dele provém, uma obra cuja preocupação fundamental é a linguagem. Dela partem as demais peculiaridades do romance.³²

Zutreffender deduziert Salim Miguel die Struktur des Romans aus dem inhaltlichen Anliegen des Autors:

Apelando para o absurdo que está no dia-a-dia, ele traça um painel [...] profundo e por vezes virulento.³³

Daran anschließend schlußfolgert Malcolm Silverman:

Essa combinação explica a posição singular do autor entre os vários ficcionistas brasileiros, representantes do protesto social urbano, e suas motivações, por outro lado, garantem um estreito envolvimento.³⁴

Zero kann nicht losgelöst vom persönlichen und künstlerischen Werdegang Loyolas und außerhalb seines Gesamtwerks gesehen werden, dessen vorläufigen Höhepunkt der Roman zweifellos darstellt. Aus dieser Sicht erscheinen seine frühen Erzählungen und der erste Roman *Bebel que a cidade cameu* wie Studien und Vorarbeiten zu *Zero*, ohne daß damit ihre Originalität und künstlerische Eigenständigkeit in Frage gestellt wird. Andererseits werden in den folgenden Romanen und Erzählungen Teilbereiche brasilianischer Wirklichkeit thematisiert, deren Problematik in *Zero* zwar angedeutet, aber nicht gestaltet werden konnte. So fügen sich Loyolas literarische Schöpfungen zum Ganzen einer "comédie humaine brésilienne" zusammen.

31 Ebd., S. 13.

32 J.G. Machado, *Os romances brasileiros*, a.a.O., S. 146.

33 Salim Miguel: "De sol a sol", in: *Jornal do Brasil*, Livro, N° 25 (27 de março de 1977), p. 1.

34 Malcolm Silverman, *Moderna ficção brasileira*, Rio de Janeiro 1978, S. 209.

Mit dem Roman *Dentes ao sol* (1976) führt Loyola den Leser noch einmal in die frustrierende Enge der Provinzstadt Araraquara zurück. Der Protagonist, ein gestaltloser Erzähler, versucht schreibend über seine Ausweglosigkeit und Verzweiflung hinwegzukommen. Das Spannungsfeld zwischen Individuum und Gesellschaft, zwischen dem propagierten Fortschrittsglauben und der Unmöglichkeit individueller Selbstverwirklichung bekommt in São Paulo eine neue Dimension: Fortschritt ohne Entwicklung, ökonomisches Wachstum - euphemistisch mit "milagre brasileiro" umschrieben - gekoppelt mit immer stärkerer Konzentration von Reichtum und Macht für Wenige bei gleichzeitigem Abbau von Sozialleistungen und der Verelendung der Masse der Bevölkerung. Dabei reicht die Skala von hemmungslosen Praktiken frühkapitalistischer Unternehmer bis zum lautlosen perfekten Funktionieren multinationaler Konzerne mit ihrer kafkaesken Anonymität, Undurchschaubarkeit und dadurch hervorgerufenen Bedrohlichkeit für den Einzelnen, wie sie Loyola in *O homem que procurava a máquina*, einer Erzählung aus dem Band *Cadeiras proibidas* (1976), parabolisch überhöht beschreibt.

Mit dem Erzählband *Pega ele, silêncio* (1969) und *Bebel que a cidade veio* war der Übergang in den Makrokosmos São Paulo vollzogen. Die Auseinandersetzung des Autors mit dem singulären Millionärparadies und dem Masseninferno, dem Moloch, der zuerst die Hoffnung und dann den ganzen Menschen verschlingt, hatte begonnen. In *Zero* steigert sie Loyola ins Extrem und kommt dadurch der Realität auf beklemmende Weise nahe. Dieser "realismo feroz"³⁵ läßt die Frage nach der Fiktionalität in den Hintergrund treten.

Não vem ao caso questionar a veracidade ou a identidade entre os acontecimentos da narrativa e a realidade.³⁶

Max Frisch hat das Dilemma des Schreibens auf eine Formel gebracht:

Unser Anliegen, das eigentliche, läßt sich bestenfalls umschreiben, und das heißt ganz wörtlich: man schreibt darum herum. Man umstellt es. Man gibt Aussagen, die nie unser eigentliches Erlebnis enthalten, das unsagbar bleibt.³⁷

Hat Loyola diese Schallmauer durchbrochen? Ist es ihm gelungen, näher an das Unsagbare heranzukommen? Vielleicht liegt darin das Geheimnis der

35 Ute Hermanns, *Mythos und Realität im Roman "Zero" von Ignácio de Loyola Brandão*, Berlin 1984, S. 2.

36 J.G. Machado, *Os romances brasileiros*, a.a.O., S. 147.

37 Max Frisch, "Tagebuch 1946-1949", in: *Literaturkalender*, 20. Woche (12.-18.5.86), Berlin 1986.

Wirkung des Romans. Oder ist es doch nur das einmalige Zusammentreffen literarischer und außerliterarischer Faktoren, die präzise Wahl des Zeitpunkts, durch die er so zielsicher das Empfinden und die Stimmung der Brasilianer traf? Wie erklärt sich dann aber der Erfolg im Ausland? Zur schlüssigen Beantwortung dieser Fragen bedarf es eines größeren zeitlichen Abstandes und umfassenderer Bemühungen der Literaturkritiker und -wissenschaftler. Wir können heute nur erste Überlegungen beisteuern, die ihrerseits zur Diskussion und zum Weiterdenken anregen sollen.

Loyola hat in der Schule seines Vaters früh die Kraft des Wortes erkannt, vor der die Mächtigen schon gezittert haben, ehe Gutenberg die Technik ihrer grenzenlosen Vervielfachung erfand. Er hat gelernt, mit dem Wort umzugehen, es als Künstler zu beherrschen, seine Konnotationen zu erweitern, und im Sinne Max Frischs so nahe wie möglich an das Unsagbare heranzukommen. Als Schriftsteller ist es ihm gelungen, den Zeitgeist aufzuspüren, das Allgemeingültige in sich selbst zu entdecken und zu artikulieren.

Literatura é para resolver meus conflitos interiores. E os meus conflitos, acredito, são os do homem em geral.³⁸

Die große Resonanz seiner Bücher kann als Bestätigung dafür gewertet werden, vor Verabsolutierungen sei jedoch gewarnt. Jorge Amado, dessen Erfolge die Loyolas und aller anderen brasilianischen Autoren bei weitem übertreffen, gibt zu bedenken:

A venda significa o apreço do público, dos leitores, mas não significa que o livro seja bom ou mau. O mesmo pode-se dizer dos livros de pouca venda.³⁹

Unabhängig von den Intentionen des Autors, von Verkaufszahlen oder wohlwollenden Interpretationen geht es allein um das Werk und dessen literarische Qualität. Die Kriterien dafür werden allerdings immer strittig und schwer objektivierbar bleiben. Rita Schober, deren Lebenswerk dieser Problematik gewidmet ist, schlägt vor:

Das höchste Prädikat ästhetischer Bewertung käme dann einem Werk zu, in dem der Künstler das für seine Zeit wesentlichste Thema aufgreift, die für seine Entfaltung optimale künstlerische Idee findet und es ihm zugleich gelingt, diese in der künstlerischen Ausführung voll zu realisieren.⁴⁰

38 Roberto Drummond, "Entrevista", in: *O Estado de Minas*, 1° de agosto de 1974.

39 *Viver e escrever*, Volume 2, Porto Alegre 1982, S. 62.

40 Rita Schober, *Abbild, Sinnbild, Wertung*, Berlin/Weimar 1982, S. 56-57.

Zero bietet sich für eine Überprüfung der Tragfähigkeit dieser Kriterien an. Erzählt wird die Geschichte eines jungen Mannes namens José Gonçalves, der nach dem Abbruch seines Jurastudiums mit großen Erwartungen nach São Paulo kommt, keine Arbeit findet und der sich als Rattenvertilger in einem Flohkino und später als Reklametexter für Coca-Cola durchschlägt. In der Zwölf-Millionen-Stadt ist er einsam; die anarchische Zusammenballung so gigantischer Menschenmassen produziert paradoxerweise Isolation und Kommunikationslosigkeit, so daß José seine Frau Rosa nur über den anonymen Weg einer Zeitungsannonce finden kann. Unentrinnbar gerät José in den Strudel des Überlebenskampfes aller gegen alle, dessen inhärente Brutalität sich durch die Praktiken der Militärdiktatur, durch die Willkür von Polizei und Armee und die Mordorgien der Todesschwadron potenziert.

Die Entwicklung des Helden ist in diesem politischen und sozialen Umfeld die Geschichte seiner Brutalisierung, die mit Aggressionen gegen seine Frau beginnt, sich mit Banküberfällen fortsetzt und die schließlich mit sinnlosen unmotivierten Morden an einfachen Straßenpassanten, Männern, Frauen und Kindern endet. Durch diese Morde, die zur weiteren Verunsicherung und damit Schwächung der Herrschaft der Militärs beitragen, wird der von der Polizei gesuchte José auch für die Stadtguerillas interessant. Zwar lehnt er eine organisierte Zusammenarbeit mit den "Comuns" (wie die Kommunisten und linksradikalen Anarchisten hier genannt werden) ab, er erklärt sich aber bereit, in ihrem Auftrag Polizisten, Folterknechte, "[...] um delegado do esquadrão e um cara que chefiava o anticomunismo"⁴¹ umzubringen, für Geld, wie er immer wieder zu seiner Rechtfertigung betont, denn politische Gewalttaten lehnt er ab - mit Ausnahme von Botschafterentführungen, die ein "Regieren hinter den Kulissen"⁴² ermöglichen.

So fragwürdig diese Art des politischen Interesses auch sein mag, sie deutet doch einen Sinneswandel des Helden an, der sich später in seiner Annäherung an die "Comuns" und in seiner Teilnahme an ihren Aktionen manifestiert. Auf diese Weise überwindet er zumindest im Ansatz die Sinnlosigkeit seiner Existenz und kann nach seiner Verhaftung eine tröstliche Bilanz ziehen:

O que eu fiz foi para não ficar sufocado, poder gritar.⁴³

Zweifel bleiben ihm bis zum Schluß.

41 I. de Loyola Brandão, *Zero*, a.a.O., S. 241.

42 Ebd., S. 208.

43 Ebd., S. 242.

Eu queria ter a certeza, que alguém me desse certeza que Gê está certo, o caminho é esse. Deve ser um estágio para se chegar a uma coisa maior.⁴⁴

In der Schlußszene, in der José nach grausamsten Folterungen den Verstand verloren hat, für Augenblicke aber das Bewußtsein noch einmal wiedererlangt, heißt es:

Chaves, acordou, viu o sinal dos Comuns: há sinais para você.⁴⁵

Gê, der Führer der Terroristen im Untergrund, hat den Hauptanteil an dieser Entwicklung. Immer wieder hämmert er José ein:

Adianta. Eles andam intranquilos, não estão sossegados. Com o terror, posso exigir coisas.⁴⁶

Das ist der fatale Trugschluß der Stadtguerillas in Brasilien und Lateinamerika, den Loyola hier nachvollzieht. Der individuelle Terror, den schon Lenin als das "Produkt der intelligenzlerischen Schwäche"⁴⁷ verurteilt hat, ist noch nie Auslöser von Revolutionen gewesen und hat noch nie positive gesellschaftliche Veränderungen bewirkt. Im Gegenteil! Er hat immer wieder neue Vorwände geliefert, die Repression zu verstärken und die Gegner der Reaktion gnadenlos zu vernichten. Folgerichtig endet auch der Lebensweg Josés in den Folterkellern der brasilianischen Militärs.

Loyola identifiziert sich insoweit mit seinem Helden, als er seine eigene Position als die eines "Rebellen und Nonkonformisten"⁴⁸ definiert. Revolutionär oder Kommunist will er nicht sein.

Com *Zero* quis mostrar que o conformismo, a acomodação são mais destruidores que qualquer outra coisa. Entregar-se é a pior atitude que ocorre a um homem. A entrega deteriora, desgasta, esfacela.⁴⁹

Dieser Nonkonformismus schließt einerseits jedwede Kollaboration mit dem Militärregime aus, impliziert jedoch andererseits Aufbegehren und Sichzurwehrsetzen, selbst wenn es - wie im Falle Josés - anfangs nur ohnmächtige und verzweifelte Gewalttaten sind. Mit der Darstellung eines solchen Prozesses in seiner Widersprüchlichkeit und dialektischen Einheit schafft Loyola ein realistisches Abbild, ein "für die gesellschaftliche Praxis

44 Ebd., S. 262.

45 Ebd., S. 290.

46 Ebd., S. 262.

47 Lenin: *Werke*, Band 8, Berlin 1955. S. 278.

48 Curt-Meyer-Clason, "Nachwort", in: *Null*, übersetzt von Curt-Meyer-Clason, Frankfurt/Main 1982, S. 385.

49 Ignácio de Loyola Brandão, in *Veja* 3, out/nov/dez 1982, p. 54.

praktikables, d. h. den historischen Kausalnexus sichtbar machendes "Modell"⁵⁰, dessen "Rezeption kein passives Aufnehmen, sondern ein aktives Aneignen"⁵¹ voraussetzt.

Der Abbildbarkeit dieses Entwicklungs- und Entscheidungsprozesses Josés steht die Unabbildbarkeit der Totalität São Paulos gegenüber. Aus der Vielfalt der Existenz menschlicher Beziehungen, Tätigkeiten, Fähigkeiten und Eigenschaften vermag Loyola auch nur wenige auszuwählen: Einsamkeit, Angst, Überlebenswillen, instinktive Auflehnung und vor allem Gewalt.

É preciso romper e violentar o mundo, se a gente quiser começar de novo alguma coisa boa, melhor.⁵²

Gewalt, die mit Gewalt beantwortet wird und die ihrerseits wieder neue Gewalt erzeugt, die eskalierende, alles beherrschende, alles lähmende und wiederum alles auslösende Gewalt verselbständigt sich über weite Strecken in diesem Roman, überlagert Figuren, Episoden und Handlungsabläufe, läßt aber die Schuldfrage in keinem Punkt offen: Da wird ein Negerjunge zu Tode gequält, weil er für die Agrarreform geworben hat, da gehen Eltern und Kinder aufeinander los, weil jeder für sich die verdorbenen Essenreste aus dem Abfall beansprucht, da bringt ein Vater seine Söhne durch erzwungenes Langstreckentauchen um, weil wenigstens einer durch einen Tauchrekord das dringend benötigte Geld gewinnen soll.

Gewalt und Brutalitäten werden nicht allein beschrieben. Das Buch selbst ist brutal und soll es sein. Die Sprache ist vulgär, voller Kraftausdrücke, schonungslos naturalistisch. Zusätzlich verwendet Loyola graphische Mittel wie zum Beispiel die Zeichnung des nackten, ausgezehnten, von allen erdenklichen Krankheiten geplagten und durch Arbeitslosigkeit und Unterernährung vorzeitig gealterten Arbeiters Pedro - ein erbarmungswürdiges Skelett von einem Menschen.

Das Abbild von Gewalt, Angst und dumpfem Aufbegehren wird zum Sinnbild für eine vom Imperialismus beherrschte Gesellschaft. Loyola kommt "von einer Reproduktion der vorgegebenen und erlebten Realität, verwandelt sie in eine Neu-Produktion und nimmt dadurch zugleich eine Wertung vor."⁵³ Diese Wertung ist bei ihm parteilich im progressiven Sinne.

Der Autor reproduziert mit einer Sachkenntnis ohnegleichen. Dabei benutzt er ausgiebig seine Sammlung zahlloser, von der Zensur verbotener Texte und Nachrichten und bringt "erlebte Realität" ein, deren literarische

50 R. Schober, *Abbild*, a.a.O., S. 21.

51 Ebd., S. 22.

52 I. de Loyola Brandão, *Zero*, a.a.O., S. 81.

53 R. Schober, *Abbild*, a.a.O., S. 26.

"Neu-Produktion" ein unverwechselbares Kunstwerk entstehen läßt, dessen Erzähltechnik über die häufig anzutreffende Synthese von Fiktion und Dokumentation hinausgeht. Loyola kreiert einen neuen Synkretismus, der Filmschnitt- und Medientechniken ebenso mit einbezieht wie verselbständigte sogenannte freie Assoziationen essayistischer, philosophischer und aphoristischer Natur, die auch drucktechnisch von der laufenden Handlung abgehoben werden, die aber innerhalb des Rezeptionsprozesses integrierbar bleiben. So werden Kenntnisse und Einsichten vermittelt, Abscheu und Empörung erzeugt, Möglichkeiten sinnvollen Widerstandes angedeutet. Die "im Erlebnis nachvollziehbare gestalterische Umsetzung"⁵⁴ muß indes fragmentarisch bleiben.

Kriterium für literarische Qualität ist immer auch die Konfrontation mit bestehender künstlerischer Leistung. Im Falle von *Zero* können das nicht die Romane von Jorge Amado sein, die zur gleichen Zeit entstanden, wohl aber Arbeiten von João Antônio, Moacyr Scliar, Antônio Torres, Rubem Fonseca, Márcio Souza, Silviano Santiago, José Louzeiro, Darcy Ribeiro, Nélida Piñon, João Ubaldo Ribeiro, Lygia Fagundes Telles, Oswaldo França Júnior und vielen anderen. Dem Argument, dieser Roman entspreche der Wirklichkeit, die nur so unverfälscht dargestellt werden könne, muß man entgegenhalten, daß in den Werken der antifaschistischen Weltliteratur, inmitten aller Folterqualen, Morde und Massenmorde immer gerettetes Menschsein fortbesteht, und das nicht durch erklärten Neutralismus, sondern mit bewußtem Engagement, in der Überwindung der Einsamkeit und der Angst durch den Anschluß an eine kämpfende Gemeinschaft, durch den Glauben an eine bessere Zukunft, an ein Ideal. Loyola erzeugt diesen Effekt vielleicht dadurch, daß er die Alternative behutsam andeutet, ihre Ausformung dem Leser jedoch bewußt vorenthält. Der "unterentwickelte, elende, kranke, hungernde und dem Mystizismus verfallene"⁵⁵ Brasilianer, über den und für den Loyola schreibt, verfügt weder über materielle Mittel noch über die erforderliche Bildung, um sich und seine Probleme in diesem Abbild wiederzuerkennen und sich damit auseinanderzusetzen. Das müssen vorerst andere für ihn tun. Für sie ist das in *Zero* enthaltene Sinnbild entschlüsselbar. Durch die äußerste Annäherung des Romans an die Wirklichkeit werden sie in die Pflicht genommen, nach Lösungen für die Gegenwart und für die Zukunft zu suchen, um neuer Hoffnung und neuen Idealen den Weg zu bahnen. In diesem Sinne

54 Ebd., S. 44.

55 Curt-Meyer-Clason, "Nachwort", a.a.O., S. 383.

kann sich *Zero* im "Rezeptionsprozeß vollenden"⁵⁶ und im aktiven Aneignen eine "Botschaft"⁵⁷ an den Leser vermitteln.

Mit *Não verás país nenhum* (1981) scheint Loyola die Gegenwartsbezogenheit seines Schaffens aufzugeben. São Paulo bleibt zwar "o personagem principal", wird aber aus einer erweiterten Perspektive ins Bild gebracht, aus der Sicht des fernen und zugleich bedrohlich nahen zweiten Jahrtausends. São Paulo ist zum Alptraum eines Super-Makrokosmos entartet. 60 Millionen Menschen haben alles Grün wie Ungeziefer verzehrt, hausen in Betonkästen wie Termiten in ihren Hügeln, schärfstens reglementiert von einer allgewaltigen Regierung, die alles lenkt und überwacht. Wasser ist bis zum letzten Tropfen rationiert. Wer sich nicht fügt, wird ausgestoßen und ist verloren.

Wachstumseuphorie und der fatale Rausch des technisch Machbaren, vor deren Folgen die Wissenschaftler in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts vergeblich gewarnt hatten, tragen ihre verheerenden Früchte. Die immergrünen Regenwälder sind vernichtet und bieten keinen Schutz mehr vor der mörderischen Tropen Sonne, die den Boden ausdörft und unfruchtbar macht und die Menschen peinigt. Atomkraftwerke und riesige Stauanlagen haben die einst fruchtbaren Küstenregionen unbewohnbar gemacht und den Bevölkerungsdruck im Megalopolis des Schreckens ins Unerträgliche gesteigert. Müllhalden und Leichenberge sind die Auswürfe dieses unregierbaren Ungeheuers, das nur noch durch uneingeschränkte Gewalt und exzessiven Terror notdürftig im Endzustand der Agonie zusammengehalten werden kann.

Hat Loyola sein literarisches Credo verraten und ist zum gewinnorientierten Science-Fiction-Autor geworden? Keineswegs. Der sozialkritische und verantwortungsbewußte Schriftsteller Loyola ist geblieben. Hinzugekommen ist der Warner und Mahner, der seine Zeitgenossen vor dem bewahren will, was sich schon jetzt in bedrohlichem Ausmaß abzuzeichnen beginnt. Der Realitätsbezug zur Gegenwart leitet sich nicht nur aus dem seit Jahren bestehenden 50-Millionen-Super-Stadt-Projekt ab, das für die nächsten Jahrzehnte das Zusammenwachsen von Rio de Janeiro und São Paulo vorsieht. Loyola hat auch die latente Gefährdung des Demokratisierungsprozesses im Visier. Und er warnt vor der Fortsetzung des jahrzehntelangen Ausverkaufs der Reichtümer Brasiliens, der im Roman zu deren totaler Übereignung an multinationale Konzerne führt.

Schauplatz und zeitliche Dimensionierung lassen *Zero* - den prähistorischen Roman - und *Não verás país nenhum* - als Aufzeichnungen aus der Zukunft - zu einer Einheit verschmelzen. Der große epische Atem beider

56 R.Schober, *Abbild*, a.a.O., S. 22.

57 Ebd., S. 22.

Werke hat anspruchsvolle Vergleiche evoziert: *Zero* ist "das großstädtische São-Paulo-Gegenstück zum Dorf Macondo in 'Hundert Jahre Einsamkeit' von Gabriel García Márques genannt worden.⁵⁸ *Não verás país nenhum* gilt als "um novo 1984" und sein Autor als ein "Orwell contemporâneo."⁵⁹

Die Kontinuität innerhalb Loyolas gesamtem literarischem Schaffen bleibt auch durch die Beibehaltung des gleichen Menschenbildes gewahrt. Souza, der Protagonist, ist wiederum ein Ausgelieferter, ein sensibler Non-konformist, der sich entgegen strengster Verbote sein Erinnerungsvermögen und seine Empfindsamkeit bewahrt, zum Außenseiter wird und schließlich in die Isolation gerät. Als Intellektueller ist er - im Gegensatz zu José - befähigt, seine Situation zu erfassen und zu analysieren. Sein Opfergang ist bewußter, seine Antihaltung allerdings ebenso einzelgängerisch wie die Josés. In *Não verás país nenhum* vollzieht sich das folgerichtiger, denn während die "Comuns" sich noch organisieren und aus gemeinsamer Aktion Kraft schöpfen konnten, bleibt Souza nur der individuelle Widerstand.

Die Auseinandersetzung mit der jüngsten Vergangenheit und mit allenthalben drohender Restaurationsgefahr wird durch Souzas Erinnerungsvermögen bewirkt.

Im Laufe der Jahre haben wir uns an alles gewöhnt. Haben etwa die Generationen der sechziger und siebziger Jahre sich nicht auch abgefunden, nachgegeben und sogar einen permanenten Ausnahmezustand gewünscht? Wenn ich darüber nachdenke, schließe ich mich nicht aus. Auch ich bin das Volk. Und vielleicht habe ich eine größere Verantwortung. Schließlich bin ich Professor der Geschichte. Ich habe sogar über die Kritik der Wissenschaftler gelacht. Sie sind verrückt, dachte ich. So etwas wird nie eintreten. Oder die Menschheit kann gleich von der Bildfläche verschwinden. Jetzt ist mir das klar ...

Angst. Ich lebe mit der Angst. Meine Frau wiederholt das ständig. Aber Adelaide ist anders, für sie zählt nur ihre Kirche [...]⁶⁰

Warnung nicht nur vor der Zukunft, sondern auch vor den Gefahren der Gegenwart im Sinne Brechts: "Der Schoß ist fruchtbar noch, aus dem dies kroch."⁶¹ Warnung aber auch vor den ökologischen Folgen der anarchischen Industrialisierung und der generalstabsmäßig organisierten Vernichtung der grünen Lunge der Welt.

58 Jörg Drews, "Fremder literarischer Kontinent", in: *Die Zeit*, Juni 1982.

59 Geraldo Galvão Ferraz, "A literatura em viagem", in: *ISTO É*, 17/8/83, S. 85.

60 Ignácio de Loyola Brandão, *Kein Land wie dieses* (Deutsch von Ray-Güde Mertin), Frankfurt/Main 1986, S. 33-34.

61 Bertolt Brecht, *Kriegsfibel*, Berlin 1968, S. 69.

Als Loyola nach längerem Berlin-Aufenthalt nach Brasilien zurückkehrte, fand er sich bestätigt:

O choque da volta a um país quase de ficção, pois várias das situações que hoje são manchetes na imprensa foram previstas em seu livro - um país devastado política, econômica e ecologicamente [...].⁶²

Der auf den Sprung in fremde Großstadtwirklichkeiten trainierte Loyola erlebte Berlin als Kontrast und Bezugspunkt, als Entfernung und Wiedernäherung an Brasilien und São Paulo. Sarmientos und Euclides da Cunhas lateinamerikanisch-brasilianischer Antagonismus 'civilización y barbarie' wird für Loyola auf neue Art erfahrbar und relativierbar. Gefühle des Bedrohtseins, der Angst und Vereinsamung, des Ausgeschlossenseins und der Kommunikationslosigkeit durch die unüberwindbare Sprachbarriere werfen ihn auf sich selbst zurück. "Na Europa convivi com o medo."⁶³ Liebe und Partnerschaft werden zu Pfeilern der Selbstbehauptung. Die literarische Frucht dieser Zeit ist *O beijo não vem da boca* (1985), "a radical estória de amor".⁶⁴

Liebesbeziehungen, die für José als Teil des Isolationsprozesses und für Souza als Komponente der Verweigerung und des Rückzugs gewertet werden können, verabsolutieren sich für Breno, den schriftstellernden Ich-Erzähler des Romans, zum 'barco salva-vidas'. Die Geschehnisse um ihn herum dringen nur bruchstückhaft in Brenos Bewußtsein. Seine Außenseiterrolle ist fixiert.

Creio que nunca vou entender a cidade e este povo, é um desafio à minha capacidade, como posso escrever se nem penetro o suficiente no que está à minha volta?⁶⁵

Und Zweifel überkommen ihn:

Ir a Berlin para viver a mesma vida de São Paulo, vale a pena?⁶⁶

Als brasilianischer Schriftsteller auf der Suche nach der eigenen Identität wird Breno durch seine Liebesbeziehungen weitgehend absorbiert. Brasilien und São Paulo bleiben jedoch immer zum Greifen nahe. Von ihnen kann und will er sich nicht losreißen. Mit lebhaftem Interesse verfolgt er die Ereignisse

62 G.G. Ferraz, "A literatura em viagem", a.a.O., S. 84.

63 Ebd., S. 84.

64 *A posse da terra*, a.a.O., S. 449.

65 Ignácio de Loyola Brandão, *O beijo não vem da boca*, São Paulo 1985, S. 375.

66 Ebd., S. 79.

in seiner Heimat, seine unmittelbare Umgebung beobachtet er wie mit einer Unterwasser-Kamera.

Nach dem Unterschied zwischen Brasilianern und Deutschen befragt, resümiert Breno seine Erfahrungen am Ende so:

A diferença entre eles e nós, qual é? Têm medo do futuro. Temos medo do presente.⁶⁷

O beijo não vem da boca ist Loyolas 'leisester' Roman, beinahe ein Reisetagebuch über eine fremde verschlossene Welt, durch die die Berliner Spatzen hüpfen.

Ignácio de Loyola Brandão ist inzwischen längst in die Alptraumstadt und Hoffnungsträgerin São Paulo zurückgekehrt, aus der er in Wahrheit nie abgereist war. Sein Berlin-Aufenthalt war ein episodisches Schweben zwischen dem Süden in ihm, dem Westen vor ihm und dem Osten neben ihm. Nun hat ihn die 'medo do presente' der Brasilianer wieder in ihren Fängen. Loyolas Selbstfindung kann - wie die seines Helden Breno - nur in Brasilien gelingen. Mit den Mitteln der Literatur wird er weiter zur Selbstfindung und Entwicklung des Kontinents Brasilien und seiner Menschen beitragen.

67 Ebd., S. 428.